



Le Traité du Sublime, une œuvre de poète, entre Ovide et Sénèque

Hélène Vial

► To cite this version:

Hélène Vial. Le Traité du Sublime, une œuvre de poète, entre Ovide et Sénèque. *Euphrosyne. Revista de filologia clàssica*, 2015, 43, pp.157-170. hal-01334660

HAL Id: hal-01334660

<https://hal.uca.fr/hal-01334660>

Submitted on 23 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le *Traité du Sublime*, une œuvre de poète, entre Ovide et Sénèque¹

Au chapitre VII du *Traité du Sublime*, l'auteur écrit :

[...] est sûrement et vraiment sublime ce qui plaît toujours et à tous (τὰ διὰ παντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν). Quand, chez des gens qui diffèrent (διαφόρων) [...], les avis convergent en même temps vers un seul et même point, sur les mêmes choses, chez tous (ἐν τι καὶ ταὐτὸν ἅμα περὶ τῶν αὐτῶν ἅπανιν δοκῇ), alors, issus de témoignages discordants (ἄσυμφώνων), comme un jugement (κρίσις) et un assentiment (συγκατάθεσις) viennent apporter à l'objet admiré la garantie forte et incontestable (πίστιν ἰσχυράν [...] καὶ ἀναμφίλεκτον)².

Cette définition concerne, bien sûr, les œuvres citées dans le traité, ces œuvres qui, mettant tout le monde d'accord, rendent cohérent le disparate ; mais elle nous parle aussi du traité lui-même, porté par la volonté de créer à partir d'éléments hétérogènes une unité vivante et par l'ambition d'être, lui aussi, sublime pour tous et pour toujours. De fait, la postérité a reconnu et récompensé cette tension du traité vers le sublime, et il a rejoint les textes dont il faisait l'éloge, porteurs d'une universalité propre à rassembler leurs lecteurs par-delà toutes les divergences. Il y a κρίσις et συγκατάθεσις, « jugement » et « assentiment », sur le choc intellectuel et émotionnel suscité par sa lecture ; et en même temps, chacun y trouve un écho de sa culture, de ses réflexions, de ses recherches, autrement dit des διαφόρων et des ἄσυμφώνων qui font son individualité de lecteur. Il est à ce titre édifiant de lire les introductions des différentes éditions : J. Pigeaud établit des rapprochements avec les textes médicaux, F. Goyet interprète le traité comme une « guérilla » contre Cicéron, qui serait le « refoulé » du texte³, etc. Je me propose ici de faire exactement la même chose : je m'appuierai, pour lire le traité, sur mes auteurs de prédilection, Ovide essentiellement – en particulier les *Métamorphoses* –, Sénèque en conclusion. Il y a là, sans aucun doute, un procédé rassurant, surtout pour aborder un texte aussi déroutant et complexe que le *Traité du Sublime*. Mais l'essentiel n'est pas là : il réside dans le fait qu'il y a peut-être eu un moment où, dans le monde romain, Ovide, l'auteur du traité et Sénèque étaient tous les trois vivants, et

surtout qu'existe entre eux une affinité singulière, tournant entièrement autour de la poésie, de l'amour de la poésie et de la manière – y compris pour l'auteur du *Traité du Sublime* – d'être poète, un poète « qui s'[occupe] de la rhétorique, ou plutôt de l'intégration de la rhétorique dans le projet poétique »⁴. Ce n'est donc pas tant de la présence de la poésie dans le *Traité du Sublime* qu'il sera question ici – le sujet a déjà été abordé⁵ – que du traité comme œuvre de poète, entre Ovide et Sénèque. Pour développer cette hypothèse, je commencerai par la renverser en proposant une analyse des *Métamorphoses* d'Ovide en référence au *Traité du Sublime*, l'idée étant de montrer la poéticité du traité à travers l'étude d'un poème qui, à de nombreux égards, présente en action les principes de ce traité ; les apports de cette lecture « longinienne » des *Métamorphoses* seront ensuite rassemblés, retournés et complétés par une brève lecture ovidienne de Longin ; et l'ensemble sera suivi, en guise de prolongement conclusif, d'une rapide échappée vers Sénèque. Je ne sais pas qui, des trois, a peut-être pu lire qui ; mais cela n'a guère d'importance, car ce que je veux montrer, à travers la mise en évidence de points de rencontre ponctuels entre les différentes œuvres évoquées, n'est pas que l'une illustre délibérément l'autre, mais qu'il y avait alors dans l'air – air intellectuel, air poétique, air rhétorique, air critique – quelque chose, l'idée même du sublime, qui trouve dans les trois œuvres des réalisations très proches, ce qui rend possible et, selon moi, pertinent de les faire réagir, chimiquement en quelque sorte, les unes avec les autres.

Le point de départ de ma réflexion sur le lien entre les *Métamorphoses* d'Ovide et le *Traité du Sublime* a été, il y a quelques années, une analyse de l'épisode de Vertumne et Pomone au livre XIV des *Métamorphoses*⁶. Cet épisode raconte la longue et apparemment vaine tentative de persuasion amoureuse menée par Vertumne, dieu des jardins, qui détient le don de se métamorphoser à l'infini, auprès de Pomone, nymphe des vergers, qui trouve son seul plaisir dans le soin de ses arbres. Pendant l'essentiel de l'épisode, Vertumne, sous

l'apparence d'une vieille femme, tient à Pomone un long discours qui la laisse froide. Ce discours est pourtant excellent : les stratégies rhétoriques s'y succèdent, intelligemment calibrées et articulées, trop intelligemment peut-être. Rien n'y fait, et au flot de paroles du dieu répond le silence obstiné de la nymphe. Vertumne perd alors patience et rejette brusquement non seulement ses tactiques oratoires – il se tait à son tour –, mais aussi l'apparence qu'il s'était choisie et à laquelle il substitue, pour violer la nymphe, celle d'un beau jeune homme. C'est alors que le miracle se produit :

[...] il apparaît (*apparuit*) à la nymphe tel que se montre le soleil resplendissant, lorsqu'il sort vainqueur des nuages accumulés devant lui et qu'il nous rend sa lumière dégagée de tous les obstacles (*talīs [...] qualis ubi oppositas nitidissima solis imago / euicit nubes nullaue obstante reluxit*). Il se préparait à la violence (*uim*) ; mais la violence est inutile (*ui non est opus*) ; la nymphe est séduite par la beauté du dieu (*inque figura / capta dei nympha est*) et à son tour elle est atteinte de la même blessure (*mutua uulnera sensit*)⁷.

Longtemps déconcertée par ce retournement final, j'ai eu l'impression d'en comprendre mieux le sens le jour où je l'ai mis en rapport avec ce passage fameux du *Traité du Sublime* :

Car ce n'est pas à la persuasion (πειθῶ) mais à l'extase (ἔκστασις) que la sublime nature mène les auditeurs. Assurément partout, accompagné du choc (ἐκπλήξει), le merveilleux (θαυμάσιον) toujours l'emporte sur ce qui vise à convaincre et à plaire (τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν) ; puisque aussi bien le fait d'être convaincu (τὸ [...] πιθανόν), la plupart du temps, nous en restons maîtres (ἐφ' ἡμῖν) ; tandis que ce dont nous parlons ici, en apportant une emprise et une force irrésistibles (δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον), s'établit bien au-dessus de l'auditeur (παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται). Et la pratique de l'invention, l'ordre et l'aménagement de la matière, [...] il y faut la totalité du tissu du discours (ἐκ [...] τοῦ ὅλου τῶν λόγων ὕφους) ; tandis que le sublime, quand il se produit au moment opportun (καιρίως), comme la foudre il disperse tout (τά τε πράγματα δίκην σκηπτῶς πάντα διεφόρησεν) et sur-le-champ manifeste, concentrée, la force de l'orateur (τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν)⁸.

L'image employée par Ovide n'est pas celle de la foudre – même si c'est un « coup de foudre » qu'il nous raconte –, mais elle s'en rapproche par l'association qu'elle établit entre, d'une part, une subite explosion de lumière (Vertumne est comparé au soleil, ce qui rappelle une scène très similaire du poème où l'amant était le dieu Soleil lui-même⁹), d'autre part un bouleversement de tout l'être, emporté (*capta*, v. 771) par une force qui, le privant de toute

maîtrise, le conduit droit à la blessure heureuse de l'extase (*mutua uulnera sensit*, v. 771 également). Le miracle se produit au moment précis où il n'y a plus de mots et où Vertumne délaisse la persuasion verbale pour le seul langage du corps ; mais le lecteur du *Traité du Sublime* sait bien que le sublime agit de corps à corps au moins autant que d'âme à âme et qu'il est une question de *πνεῦμα* et de *τόνος*¹⁰ ; il sait en outre que, pour l'auteur du traité, le sublime peut aussi se trouver dans « ce qui ne se dit pas »¹¹, comme le montre le silence d'Ajax au chant XI de l'*Odyssée*. La puissance poétique de ce silence a d'ailleurs été transposée par Ovide, au livre XIII des *Métamorphoses*, à travers la transformation du sang d'Ajax en une fleur qui, portant son nom sur ses pétales, confère l'éternité au destin de ce héros mort – justement – pour avoir été moins bon orateur qu'Ulysse¹². Les lettres inscrites sur la fleur nous renvoient métaphoriquement au fait que ce qui rend sublime le silence d'Ajax dans la *Nékuyia*, ce sont les mots d'Homère pour le dire ; autrement dit, que le sublime, même quand il réside dans le silence, est de nature verbale avant tout et après tout. Le silence de Vertumne illustre parfaitement cette idée. Certes, c'est quand le dieu se tait et s'en remet à son corps, ou plutôt à l'un de ses corps, le plus séduisant donc le plus efficace, que Pomone succombe. Ce dénouement signe-t-il l'échec des discours auparavant tenus à la nymphe ? Le récit serait alors celui d'une succession de « figures » auxquelles succéderait soudain l'« être » de Vertumne, comme la vérité succède au mensonge, suscitant en un instant l'adhésion, corps et âme, de Pomone¹³. Mais les choses ne sont pas si simples : d'une part, l'« être » de Vertumne n'est, par définition, fait que de ses « figures » ; d'autre part, son argumentaire est l'œuvre d'un très bon orateur. Le « coup de foudre » final, loin de s'opposer à lui, vient le compléter avec l'élément qui lui manquait : le corps de l'orateur – le bon corps, celui qui, parce qu'il est en adéquation parfaite avec le discours amoureux, vient, en une soudaine catalyse, en cimenter tous les éléments, leur donner sens et les hisser dans les hauteurs où peut advenir la fusion des êtres. Or, telle est exactement la définition du sublime,

cette élévation – sens premier de ὕψος comme de *sublimis* – qui vient parachever un texte parce qu’elle lui apporte le « je ne sais quoi », pour citer Boileau, qui relie, motive et magnifie toutes ses composantes. Le traité dit à plusieurs reprises ce rôle de liant vital. Il le fait en particulier au chapitre X, où il prend pour exemple le fragment 31 de Sappho – Sappho dont par ailleurs la quinzième *Héroïde* fait l’une des figures les plus singulières et les plus émouvantes de l’univers poétique ovidien. Dans ce chapitre, l’auteur du traité trouve l’origine du sublime dans

le fait de choisir toujours les éléments constitutifs essentiels (τὸ τῶν ἐμφορομένων ἐκλέγειν ἀεὶ τὰ καιριώτατα) et d’être capable, en les articulant les uns avec les autres, d’en faire comme un seul corps (ταῦτα τῇ πρὸς ἄλληλα ἐπισυνθέσει καθάπερ ἓν τι σῶμα ποιεῖν δύνασθαι) [...] Par exemple Sappho : les affections consécutives à la folie de l’amour, à chaque fois elle les saisit comme elles se présentent successivement, et dans leur vérité même (ἐκ τῆς ἀληθείας αὐτῆς). Mais où montre-t-elle sa force (τὴν ἀρετὴν) ? C’est quand elle est capable à la fois de choisir et de lier ensemble (καὶ ἐκλέξει καὶ εἰς ἄλληλα συνδῆσαι) ce qu’il y a de plus aigu et de plus tendu dans ces affections (τὰ ἄκρα αὐτῶν καὶ ὑπερτεταμένα). [...] si bien que ce n’est pas une passion qui se montre en elle, mais un concours de passions (παθῶν [...] σύνοδος)¹⁴ !

Comme Sappho dans son poème, Vertumne fait figurer dans son discours tous les plus hauts points d’acuité et de tension de son état amoureux ; mais, contrairement à elle, il oublie l’essentiel : le corps. Et, de même que la poétesse agrège tous les signes physiques de la passion, dissemblables voire antagoniques, en un corps homogène, éloquent et électrisant, qui est celui du poème, de même Vertumne ne conquiert Pomone que quand, en vertu du καιρός, cette prise de conscience de l’urgence d’agir dont le rôle est déterminant dans le *Traité du sublime*, il incarne toute la violence de sa passion dans un corps harmonieux, apte à éveiller enfin les *sensus* – sens et sentiments – de la nymphe.

Le passage que je viens de commenter n’est peut-être pas une réflexion sur le sublime, et encore moins une illustration du *Traité du Sublime* ; mais il peut se lire comme une manifestation métaphorique de la présence du sublime chez Ovide. Une relecture de l’ensemble de l’œuvre sous cet angle donnerait sans doute des résultats très intéressants ; mais je me bornerai ici à définir quelques éléments qui suggèrent que la poésie ovidienne, et en

particulier les *Métamorphoses*, sont sous-tendues par l'idée du sublime. Le terme lui-même, d'abord, y est très présent : 41 occurrences de l'adjectif *sublimis*, 2 de l'adverbe *sublimiter*. L'idée la plus souvent exprimée est celle d'élévation physique : celle du ciel surtout, ou celle d'un temple en haut de ses marches. Parfois, il s'agit de désigner une attitude altière, majestueuse ou orgueilleuse. En allant plus loin dans le sens figuré, l'adjectif peut exprimer la grandeur conjointe de l'âme et de l'esprit : au livre I des *Fastes*, c'est celle des astronomes, héros au « noble cœur » (*sublimia pectora*) que le poète prend pour guides¹⁵ ; dans la lettre III, 3 des *Pontiques*, c'est l'« esprit sublime » (*mens [...] sublimis*) du destinataire, Fabius Maximus¹⁶. Enfin, à trois reprises, le terme est employé à propos de poésie : dans l'élégie I, 15 des *Amours*, ce sont « les poèmes du sublime Lucrèce » (*carmina sublimis [...] Lucreti*), qui « ne périront que le jour où le monde entier sera détruit » (*tunc sunt peritura [...] / exitio terras cum dabit una dies*)¹⁷ ; en III, 1, ce sont les *sublimia carmina* (« accents sublimes ») de Tragédie, dont la noblesse est évoquée avec une humilité teintée d'ironie par sa rivale Élégie¹⁸ ; dans les *Tristes*, IV, 10, c'est de lui-même que parle le poète-narrateur quand il dit à la Muse : « C'est toi qui, privilège rare, m'as donné de mon vivant la célébrité (*sublime [...] nomen*) que la renommée a coutume de ne donner qu'après la mort¹⁹. » Les trois poèmes sont une réflexion d'Ovide sur sa propre vocation, aux deux bornes de sa vie puisque, tout jeune quand il écrit les *Amours*, il compose les *Tristes* dans ses dernières années. Dans le premier et le troisième, il nomme avec émotion les poètes qu'il aime (Homère, Hésiode, Sophocle, ou Ménandre du côté grec, Ennius, Accius, Lucrèce, Virgile, Tibulle, Propertius ou Horace du côté romain) ; comme l'auteur du *Traité du Sublime*, il communique ses goûts à son lecteur et définit son entreprise poétique comme portée par l'amour conjoint de l'écriture et de la lecture, inscrivant sa conception de la création dans une chaîne d'admiration. Dans ces deux mêmes poèmes, il affirme son ambition de vaincre la mort par sa poésie, comme il le fait aussi dans l'épilogue des *Métamorphoses*²⁰. Les échos sont flagrants entre les trois passages,

mais c'est le troisième qui m'intéresse le plus, car l'accession du poète à l'éternité y est racontée sur le mode d'une ascension. Accueilli dans les cieux grâce à la grandeur de son œuvre, il est alors *sublimis* dans tous les sens du terme et son apothéose vient sceller, de l'intérieur du parcours poétique d'Ovide, la réalisation de l'ambition affirmée à ses deux extrémités. Or, cette certitude souveraine de l'éternité se trouve également dans le *Traité du Sublime*, qui définit l'écrivain sublime comme un homme qui atteint l'universel parce qu'il embrasse la totalité du temps, rivalisant avec les grands hommes du passé sans jamais perdre de vue la postérité : tel est le sens du chapitre XIV et en particulier des trois questions qui y définissent cette jonction entre passé, présent et avenir :

Comment, le cas échéant, Homère eût-il dit la même chose ? Comment Platon ou Démosthène l'auraient-ils élevée jusques aux cimes, ou, dans l'Histoire, Thucydide ? (πῶς δ' ἂν Πλάτων ἢ Δημοσθένης ὕψωσαν ἢ ἐν ἱστορίᾳ Θουκυδίδης) [...] Comment ce que je dis ici Homère, s'il était présent, ou encore Démosthène, l'entendraient-ils ? ou bien quelle serait leur attitude face à cela ? (πῶς ἂν τόδε τι ὑπ' ἐμοῦ λεγόμενον παρὼν Ὅμηρος ἤκουσεν ἢ Δημοσθένης, ἢ πῶς ἂν ἐπὶ τούτῳ διετέθισαν) [...] Comment moi, qui ai écrit cela, la suite des temps me jugera-t-elle ? (πῶς ἂν ἐμοῦ ταῦτα γράψαντος ὁ μετ' ἐμὲ πᾶς ἀκούσειεν αἰῶν²¹)

Pour revenir à Ovide, ce n'est pas un hasard si c'est à l'épilogue des *Métamorphoses* qu'il revient d'apposer sur l'ensemble de l'œuvre le sceau du sublime. Le poème est en effet animé tout entier par un mouvement vers le sublime qui est aussi, de manière implicite, une pensée du sublime. L'*ingenium* poétique d'Ovide s'est développé dans un bain rhétorique dont il a sans doute plus que d'autres recueilli, aimé et exploité les richesses ; en écrivant, et tout particulièrement en écrivant les *Métamorphoses*, il ne cesse d'interroger et d'exhiber les ressorts de l'écriture, et cette dynamique qui ne sépare jamais création et critique dénote une vision de la production littéraire qui est celle même du *Traité du Sublime*. Il en est ainsi du rapport, que je viens d'évoquer à propos du chapitre XIV du traité, entre la portée universelle de l'œuvre et la place qu'elle fait à ses ascendances littéraires. Ovide construit sciemment l'éternité de son poème avec un matériau qui est en soi universel : l'exploration des âmes,

grand sujet des *Métamorphoses*, qui disent la pression exercée sur les corps par les tourments intérieurs des personnages. Or, dans la narration inlassablement recommencée de ce drame, les œuvres d'autrui jouent le rôle de tuteurs avec lesquels le poème joue constamment, entrelaçant ses propres fils avec ceux qu'ont tissés avant lui les grands auteurs admirés par Ovide. Les *Métamorphoses* illustrent donc le principe ainsi énoncé par l'auteur du *Traité du Sublime* :

[...] il existe [...] encore une autre route qui mène au sublime. [...] C'est l'imitation des grands écrivains et poètes du passé, et l'esprit d'émulation avec eux (<H> τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις). [...] s'avancant à notre rencontre pour provoquer notre émulation (ζῆλον), ces fameuses figures, pour ainsi dire apparaissant à notre vue, élèveront notre âme (τὰς ψυχὰς ἀνοίσει) vers les normes dont nous nous représentons l'image²².

Cette route est celle qu'Ovide a suivie toute sa vie, mettant constamment ses pas dans ceux de poètes aimés dont l'« empreinte » (ἀποτύπωσις²³) était gravée en lui et dont l'immortalité lui servait de phare ; et c'est dans cette perspective qu'il a écrit toute son œuvre, et plus ostensiblement les *Métamorphoses*, monument d'*aemulatio* créatrice avec ses accents hésiodiques et lucrétiens, ses souvenirs de Catulle ou son *Iliade* et son *Énéide* en miniature.

Un autre principe fondamental du sublime se trouve à la fois affirmé et mis en pratique dans les *Métamorphoses* : celui de la nécessaire dissimulation de l'art par l'art lui-même. Au chapitre XVII du *Traité du Sublime*, l'auteur écrit : « [...] la figure paraît être la meilleure quand ceci même demeure caché : le fait qu'il y a figure (ὅταν αὐτὸ τοῦτο διαλανθάνῃ, ὅτι σχῆμά ἐστιν). [...] Car tout se passe à peu près comme lorsque les lumières indécises disparaissent quand elles sont entourées des rayons du soleil (τὰ μυδρὰ φέγγη ἐναφανίζεται τῷ ἡλίῳ περιαιγούμενα) ; de la même façon les pièges de la rhétorique, la grandeur épandue de tous côtés les fait rentrer dans l'ombre (ἐξαμαυροῖ)²⁴. » Ce passage, avec ses images de lumière et d'ombre, a son équivalent métaphorique dans l'épisode de Vertumne et Pomone, où, dans un flot de lumière, l'apparition finale absorbe toutes les figures antérieures,

physiques et rhétoriques. Mais nous touchons surtout là à une conception commune du rapport entre nature et art : le refus du dilemme et la définition de la grandeur d'une œuvre comme le fruit de la rencontre de la φύσις et de la τέχνη, de la *natura* et de l'*ars*. Ainsi l'auteur du traité écrit-il : « Car l'art (ή τέχνη) est alors accompli quand il semble être de la nature (ήνίκ' ἄν φύσις εἶναι δοκῇ), et inversement la nature (ή δ' αὖ φύσις) atteint le but quand elle enveloppe l'art sans qu'on l'y voie (ὅταν λανθάνουσιν περιέχῃ τὴν τέχνην)²⁵. » Les deux parties de cette phrase se trouvent illustrées dans les *Métamorphoses*. Je laisse de côté la description de l'autre de Diane à Gargaphie²⁶, qui correspond partiellement à la seconde partie (« la nature atteint le but quand elle enveloppe l'art sans qu'on l'y voie »). C'est en effet la première (« l'art est [...] accompli quand il semble être de la nature ») qui m'intéresse, et tel est exactement le principe de la description par Ovide de la statue de Pygmalion :

Cependant, grâce à une habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable (*qua femina nasci / nulla potest*) et il devint amoureux de son œuvre. C'est une vierge qui a toutes les apparences de la réalité (*Virginis est uerae facies*) ; on dirait qu'elle est vivante et que, sans la pudeur qui la retient, elle voudrait se mouvoir ; tant l'art se dissimule à force d'art (*ars adeo latet arte sua*)²⁷.

À la fois trop belle pour être le fruit de la nature et si merveilleusement faite qu'elle semble vraie, la statue correspond à la définition du traité, qu'Ovide énonce d'ailleurs dans l'*Art d'aimer* sous une forme plus frontale : « L'art est utile, quand il est caché » (*Si latet ars, prodest*²⁸). L'art, ici, est l'*ars amatoria* ; mais c'est bien d'amour qu'il est question dans tous les textes dont je parle ici, y compris le *Traité du Sublime*. L'art suprême et invisible de la statue d'ivoire suscitera l'amour fou de son créateur, qui à son tour rendra possible le miracle de la métamorphose²⁹, décrite comme l'avènement bouleversant de la sensation, avec le même verbe *sensit*³⁰ que dans le récit consacré à Vertumne et Pomone ; et c'est cet avènement même que nous décrit le *Traité du Sublime*.

Dans les deux épisodes des *Métamorphoses* que je viens d'évoquer, et plus largement dans l'ensemble du poème, la vision joue un rôle fondamental, porté à un point extrême dans le livre III où se trouvent notamment les épisodes d'Actéon, de Tirésias et de Narcisse. Or, la vision est le sujet d'un passage important du *Traité du Sublime*, celui sur la φαντασία :

Pour produire la majesté, la grandeur d'expression et la véhémence [...], il faut ajouter aussi les apparitions (αἱ φαντασίαι) comme le plus propre à le faire. [...] le sens qui l'emporte est celui-ci : quand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion (ἃ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους), tu crois le voir (βλέπειν δοκῆς) et tu le places sous les yeux de l'auditoire (ὕπ' ὅσιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν). [...] mélangée à l'argumentation sur les faits, l'apparition ne convainc (πείθει) pas seulement l'auditeur, elle le rend aussi esclave (δουλοῦται). [...] nous sommes détournés de la démonstration et attirés vers le choc lié à l'apparition (τὸ κατὰ φαντασίαν ἐκπληκτικόν), tandis que du même effet l'aspect des choses est relégué dans l'ombre (ἐγκρύπτεται), inondé qu'il est de lumière (περιλαμπόμενον)³¹.

Cet ébranlement qui fait que l'apparition, éclipsant les arguments, emporte irrésistiblement l'adhésion, c'est l'histoire de Vertumne et Pomone ; c'est aussi, au livre XIII des *Métamorphoses*, celle de l'affrontement entre Ulysse et Ajax pour les armes d'Achille³², où le premier l'emporte parce qu'il ouvre son discours en faisant surgir dans les esprits l'image d'Achille et le clôt en attirant les regards sur la statue de Minerve³³ ; c'est, plus largement, celle de nombreux personnages du poème, dont le destin bascule par la seule force d'une apparition qui absorbe d'un coup tous les mots : spectacle de la divinité nue, révélation de la nature du plaisir sexuel ou reflet captivant dans une source.

Dans le *Traité du Sublime*, la réflexion sur la φαντασία appelle naturellement celle sur les figures, et ce qu'en dit le traité, et dont j'ai cité plus haut un extrait³⁴, se lit en miroir dans le personnage ovidien de Vertumne. Pour ce dieu dont l'identité réside dans la multiplicité de ses formes, les figures sont à la fois nécessaires et secondaires, le charme n'agissant que quand quelque chose de plus puissant qu'elles les rend soudain invisibles. Le *Traité du Sublime* tourne entièrement autour de ce basculement, et les *Métamorphoses* incarnent métaphoriquement le sublime en tant que « perception » de « situations limites et radicales », autrement dit d'« *adynata* », « expression même de [l']impossibilité comme possible »³⁵. Les

Métamorphoses ne racontent pas autre chose que ce passage de frontières que l'on croyait infranchissables. Plus de deux cents fois, elles décrivent le saut dans l'altérité qui rend les personnages, par le sacrifice de leur corps, à leur identité profonde, opérant cette union des contraires que l'auteur du traité définit comme la source du sublime dans l'ode de Sappho³⁶. Et l'impulsion qui permet à chaque fois ce saut, ce sont les passions, point focal du *Traité du Sublime*, autour duquel il gravite alors même qu'il en remet le traitement à un ouvrage ultérieur. « Rien n'est aussi magnifique que la passion généreuse, placée là où il faut (οὐδὲν οὕτως ὥς τὸ γενναῖον πάθος, ἔνθα χρή, μεγαλήγορον), comme si, sous l'effet d'un accès de folie ou du pneuma (ὑπὸ μανίας τινὸς καὶ πνεύματος), elle soufflait dans le délire de l'enthousiasme (ἐνθουσιαστικῶς ἐκπνέον), et donnait aux discours une allure apollinienne (φοιβάζον τοὺς λόγους)³⁷. » Les passions, constamment portées, dans les *Métamorphoses*, à des paroxysmes tels que les corps changent de forme, sont aussi l'horizon du *Traité du Sublime*, dont l'auteur voit le sublime comme une « violence qui déséquilibre », un « choc » qui « nous fait sortir de nous-mêmes »³⁸, ou encore comme « le grand frisson », celui « qui vous “transporte” au point de vous transformer »³⁹. C'est en ce sens que l'analyse du poème peut éclairer la lecture du traité : le premier est l'actualisation poétique de ce dont le second élabore la définition critique.

On peut même aller plus loin et dire que l'écriture des *Métamorphoses* est, dans sa conception même, celle de l'œuvre sublime telle que la définit le traité. Ovide ouvre ainsi son poème : « Je me propose (*fert animus*) de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux (*In noua [...] mutatas dicere formas / corpora*) ; ô dieux (car ces métamorphoses sont aussi votre ouvrage), secondez mon entreprise de votre souffle et conduisez sans interruption ce poème (*perpetuum deducite [...] carmen*) depuis les plus lointaines origines du monde jusqu'à mon temps⁴⁰. » Ce prologue définit l'œuvre comme un fil déroulé sans accroc – c'est l'image de *perpetuum [...] deducite* – pour relier des points de concentration et

d'intensité extrême, les récits de métamorphoses (*In noua [...] mutatas [...] formas / corpora*), qui portent le sens de l'ensemble. Tout ici fait écho à ce que l'auteur du traité dit de l'œuvre sublime, et par exemple du poème de Sappho, « capable à la fois de choisir et de lier ensemble ce qu'il y a de plus aigu et de plus tendu dans [l]es affections » qu'il décrit⁴¹.

Les correspondances que j'ai établies entre les *Métamorphoses* et le *Traité du Sublime* font apparaître entre eux une fraternité, presque une gémellité, qui ne nous dit pas si l'un des deux auteurs a lu l'autre mais nous parle d'une sphère commune où l'idée du sublime était présente et a marqué profondément deux esprits par ailleurs unis par une grande affinité : un poète-critique, qui, en même temps qu'il écrivait, réfléchissait ouvertement sur l'écriture ; et un critique-poète qui, tout en examinant les ressorts de la création, élaborait une œuvre littéraire. C'est cette œuvre que j'aimerais à présent regarder directement, et non plus reflétée dans le poème d'Ovide, pour formaliser très brièvement – car mon étude n'a cessé de le dire – le fait que si les *Métamorphoses* contiennent tous les éléments définis dans le *Traité du Sublime*, celui-ci est à son tour un texte éminemment poétique dont l'écriture est unie par de nombreuses similitudes à celle du poème d'Ovide.

C'est d'abord une même dynamique. Dans le prologue des *Métamorphoses*, toute l'entreprise est placée sous le signe de la passion par l'expression *fert animus* du premier vers, où *animus* désigne l'énergie vitale – physique, intellectuelle et morale – audacieusement affirmée comme le véritable moteur de la création, bien plus que des dieux relégués au rang de simples assistants. Le *Traité du Sublime* est soutenu par le même élan : en témoigne, dès le début, l'association entre enthousiasme de l'amitié et sentiment de la grandeur⁴². Dans ces deux œuvres qui ont les passions pour centre de gravité, tout est conditionné par la première et dernière de toutes, celle de la littérature : les *Métamorphoses*, plongée dans les tourments intérieurs des êtres, sont aussi une déclaration d'admiration aux grands hommes dont les

œuvres s'y trouvent citées, intégrées, croisées, métamorphosées ; le *Traité du Sublime*, enquête sur un phénomène dont la passion est l'un des plus puissants leviers, est aussi une extraordinaire anthologie, portée par les prédilections d'un auteur qui est d'abord un immense lecteur. Surtout, les deux auteurs affirment le lien entre cette capacité à accueillir en soi l'ἀποτύπωσις⁴³ des grands écrivains et la faculté de créer à son tour. Et, pour l'un comme pour l'autre, cette ἀποτύπωσις dépasse les catégories génériques : si tous les genres littéraires se rencontrent dans les *Métamorphoses*, brassés dans le flot des hexamètres dactyliques qui les laisse pourtant reconnaissables, le *Traité du Sublime* relativise non seulement l'opposition entre prose et poésie mais les distinctions entre historiens, orateurs et philosophes d'une part, poètes dramatiques, lyriques, élégiaques, épiques et didactiques d'autre part, tous réunis dans la quête de quelque chose qui est par nature indifférent à ces démarcations. La question essentielle est décidément celle de l'abolition des frontières : la métamorphose les franchit ; le sublime les dépasse ; les deux auteurs, dans leur écriture même, les pulvérisent. Ainsi la prose du *Traité du Sublime* accueille-t-elle beaucoup de poésie, tout comme les vers des *Métamorphoses* s'ouvrent aux mots des prosateurs aimés. Certes, dans le premier cas, les citations semblent rester extérieures à la trame même du traité, alors que dans le poème tout est puissamment intégré et transformé. Mais d'une part, Ovide se plaît à toujours laisser bien visibles les coutures intertextuelles ; d'autre part, le *Traité du Sublime* est profondément infléchi, en tant que traité, par l'entrelacement du propos critique et des fragments poétiques. On le voit très bien dans le passage sur Sappho, où la présence du poème dans son intégralité et la lecture sensible voire hypersensible qui en est faite communiquent à l'ensemble leur charge émotionnelle cumulée ; ou dans le chapitre XV – sur la φαντασία – où la multiplication vertigineuse de courts extraits transforme la parole poétique elle-même en une φαντασία qui, venant se mêler au discours sur la poésie, le pénètre de sa poéticité et l'entraîne vers les hautes sphères qu'il décrit, montrant en acte ce moment où « par nature en quelque

sorte, sous l'effet du véritable sublime, notre âme s'élève (ἐπαίρεται), et, atteignant de fiers sommets (γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα), s'emplit de joie et d'exaltation (πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας), comme si elle avait enfanté elle-même ce qu'elle a entendu (ὥς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν)⁴⁴. »

Le *Traité du Sublime* constitue ainsi, comme les *Métamorphoses*, une expérience littéraire inédite, fondée sur le postulat d'un effacement possible des frontières, quelles qu'elles soient. C'est la même histoire, celle d'une double équivalence, entre écrire et penser l'écriture et entre écrire et aimer, et celle d'une vie consacrée à élaborer une œuvre totale capable de concilier rhétorique et poétique, *ars* et expérience personnelle, écriture et passion, d'accueillir en elle tous les genres littéraires et de conférer à son auteur l'immortalité due à ceux qui réussissent à tendre, au-dessus des abîmes, un fil entre les sommets. Il y a dans la force de cette visée quelque chose de foncièrement physique et même athlétique, qui va de pair avec le fait que la métamorphose et le sublime, s'ils résultent des mouvements de l'âme, adviennent dans les corps. À leur lecteur aussi, les deux auteurs demandent πνεῦμα et τόνος, car ils l'entraînent en altitude, lieu des performances des sportifs de haut niveau – ce que suggèrent d'ailleurs l'épilogue du poème⁴⁵, avec son envolée vers l'éther, et plus encore le début du chapitre XIV du traité⁴⁶, où l'auteur décrit en termes d'ascension et d'épreuve héroïque l'ambition qui est la sienne.

Nous sommes donc face à des œuvres-prouesses qui non seulement disent l'impossible devenu possible mais l'accomplissent elles-mêmes tout en le disant ; à des livres « impensable[s] »⁴⁷, risqués, tortueux, et pourtant rendus absolument cohérents par leur geste de réunir en un corps unique et vivant des extrêmes a priori inconciliables. Peu d'individus sont à la hauteur d'une telle exigence. À la fin du *Traité du Sublime*, l'auteur dit à quel point son époque le déçoit : « les hommes ne regardent plus vers le haut (ἀναβλέπειν), et ils ne tiennent plus compte de leur renom dans la postérité (πέρα φήμης εἶναί τινα λόγον) ; [...] la

grandeur des âmes se consume et s'affaiblit et elle n'est plus sujet d'émulation (ἄζηλα), quand on réserve son admiration (ἐκθαυμάζοιεν) aux parties mortelles de soi-même (τὰ θνητὰ ἐαυτῶν), en négligeant d'en faire croître les parties immortelles (τὰ θάνατα)⁴⁸. » L'épilogue des *Métamorphoses* n'est pas loin, avec sa séparation entre part mortelle et part immortelle de l'être ; mais le regard se porte ici sur autrui et non sur soi-même, et à l'euphorie d'anticiper sa propre apothéose répond le désenchantement devant l'incapacité des hommes du temps à faire le choix audacieux et orgueilleux de leur propre immortalité. Encore fallait-il pouvoir faire ce choix, et pour cela être un de ces esprits sans limites, à la fois rhétoriques et poétiques, mais poétiques d'abord, capables de « déblay[er] le paysage d'un seul coup »⁴⁹ en allant d'emblée là où l'air est le plus pur mais aussi le moins respirable pour le commun des mortels.

Un troisième homme le fit, d'ailleurs génial lecteur d'Ovide⁵⁰ : Sénèque, grand à la fois comme poète, comme orateur et comme philosophe – réunissant donc en lui les trois héros du *Traité du Sublime*, Homère, Démosthène et Platon –, et dont l'œuvre, totale, démesurée, « impensable », réduit à néant, en se plaçant infiniment au-dessus d'elles, toutes les démarcations de la pensée et de l'écriture ; dont, en particulier, les tragédies sont, comme l'« Ode à l'aimée » de Sappho, comme les *Métamorphoses* et comme le *Traité du Sublime*, un fil tendu de paroxysme en paroxysme. F. Goyet définit le traité comme un « volcan » certes grec, mais produit par la rencontre de deux « plaques » latines, la « plaque Cicéron » et la « plaque Sénèque » ; il ajoute qu'entre les deux l'auteur « penche fortement » vers Sénèque⁵¹. L'analyse est juste, et il suffit pour s'en convaincre de relire la lettre CXIV à Lucilius sur la dégénérescence du style, reflet de la dégradation des âmes sous l'influence de la prospérité⁵². Cela dit, les deux « plaques » qui, pour moi, font bien davantage sens pour l'interprétation du traité sont la « plaque Ovide » et la « plaque Sénèque », parce que les trois hommes appartiennent à la même zone de l'histoire des idées, que tout un tissu d'affinités rapproche

leurs personnalités, qu'ils sont profondément poètes et qu'ils conçoivent de la même manière la littérature et leur propre vocation. De cette conception, c'est la lettre CVIII à Lucilius qui donne l'image la plus complète⁵³ ; lettre ovidienne et « longinienne » à la fois où, partant de l'affirmation selon laquelle « plus une âme reçoit, plus elle s'étend » (*Quo plus recipit animus, hoc se magis laxat*⁵⁴), Sénèque dit le ravissement d'entendre un « langage sublime » (*magnificas uoces*⁵⁵) écho de belles idées, évoque le bouleversement ressenti devant la grandeur morale et la puissance verbale conjuguées de son maître Attale, relit Virgile et Cicéron et décrit la parole du philosophe comme devant être à la fois de nature rhétorique – car elle est l'avocate de la vérité – et de nature poétique – car elle n'est jamais aussi efficace, dit-il, que quand y « sont intercalés des vers » (*uersus inseruntur*⁵⁶), que « le rythme s'y ajoute et qu'une noble pensée est astreinte à la régularité d'un mètre précis » (*accessere numeri et egregium sensum adstrinxere certi pedes*⁵⁷) ; alors « la même pensée devenue sentence se dégage comme brandie d'un bras déployé (*eadem illa sententia uelut lacerto excussiore torquetur*⁵⁸).

Hélène VIAL

Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)

CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique, EA 1002)

¹ Je remercie Sophie Conte et Sandrine Dubel de m'avoir permis de remanier en vue de sa publication dans un cadre scientifiquement plus adapté la communication que j'ai présentée à l'université de Reims, le 6 février 2014, lors de la journée « Le *Sublime* et l'écriture des traités de rhétorique » organisée par elles. Suite à nos discussions, je précise d'emblée que le terme « poète », quand il porte ici sur l'auteur du *Traité du Sublime*, est employé au sens figuré que lui donne J. PIGEAUD dans son introduction au *Traité* (Paris, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 1993, pp. 7-47) et ne prétend aucunement gommer son identité première et fondamentale en tant que scripteur, qui est celle de critique littéraire, mais l'enrichir par le constat d'une manière éminemment poétique de penser et d'écrire. J'ai préféré, par souci de légèreté matérielle, ne pas mettre le terme entre guillemets ; le lecteur peut, s'il le souhaite, rétablir mentalement ceux-ci.

² *Traité du Sublime*, VII, 4. Le texte grec est celui de l'édition d'H. LEBÈGUE, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2008 (1939). La traduction est celle de J. PIGEAUD dans l'édition citée en note 1.

³ Je cite ici son introduction au *Traité du Sublime* traduit par N. BOILEAU, Paris, Le Livre de Poche classique, 1995, pp. 31-32.

⁴ J. PIGEAUD, introduction au *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 39.

⁵ Cf. notamment S. CONTE, « Poètes et orateurs dans le *Traité du Sublime* », in H. VIAL (éd., avec la collaboration d'A.-M. FAVREAU-LINDER), *Poètes et Orateurs dans l'Antiquité. Mises en scène réciproques*,

Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « ERGA », 2013, pp. 259-279. Cet article a notamment constitué pour moi, dans un domaine de recherche qui m'est peu familier, un guide bibliographique précieux.

⁶ *Métamorphoses*, XIV, 623-771. Cf. H. VIAL, « Pomone et Vertumne (*Métamorphoses*, XIV, 623-771) ou le désir d'hybridité dans la métamorphose », in H. CASANOVA-ROBIN (éd.), *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2009, pp. 245-264.

⁷ *Métamorphoses*, XIV, 767-771 (t. III, édition de G. LAFAYE revue et corrigée par H. LE BONNIEC [1991], Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2010 [1930]).

⁸ *Traité du Sublime*, I, 4.

⁹ *Métamorphoses*, IV, 226-233 (le Soleil séduit Leucothoé) : « *Ille ego sum* » dixit « *qui longum metior annum, / omnia qui uideo, per quem uidet omnia tellus, / mundi oculus. Mihi, crede, places.* » *Pauet illa metuque / et colus et fusi digitis cecidere remissis. / Ipse timor decuit. Nec longius ille moratus / in ueram rediit speciem solitumque nitorem ; / at uirgo, quamuis inopino territa uisu, / uicta nitore dei posita uim passa querella est.* « “Je suis, dit-il, celui qui mesure le cours de l'année, celui qui voit tout et par qui la terre voit tout, l'œil du monde. Crois-moi, tu me plais.” Leucothoé tremble ; dans son émoi, sa quenouille et ses fuseaux, échappant à ses doigts, sont tombés à terre. La crainte même rehausse encore sa beauté. Sans plus attendre, son amant a repris sa véritable forme et sa splendeur ordinaire ; alors la jeune fille, quoique effrayée par cette apparition soudaine, vaincue par l'éclat du dieu, cède à sa violence, sans faire entendre aucune plainte. » (t. I, édition de G. LAFAYE revue et corrigée par J. FABRE [1999], Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2007 [1925]).

¹⁰ Cf. J. PIGEAUD, introduction au *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² *Métamorphoses*, XIII, 394-398.

¹³ Cf. J. FABRE-SERRIS, « L'être et les figures : une réflexion sur le récit dans le récit chez Ovide (*Métamorphoses*, XIV, 622-771) », *LALIES*, 6, 1984, pp. 167-173.

¹⁴ *Traité du Sublime*, X, 1-3.

¹⁵ *Fastes*, I, 297-310 et en particulier 301 (t. I, édition de R. SCHILLING, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2003 [1993]).

¹⁶ *Pontiques*, III, 3, 103-104 et en particulier 103 (édition de J. ANDRÉ, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2002 [1997]).

¹⁷ *Amours*, I, 15, 23-24 (édition d'H. BORNECQUE revue et corrigée par H. LE BONNIEC [1993], Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2003 [1930]).

¹⁸ *Ibid.*, III, 1, 39-40 et en particulier 39.

¹⁹ *Tu mihi, quod rarum est, uiuo sublime dedisti / nomen, ab exequiis quod dare fama solet.* (*Tristes*, IV, 10, 121-122, édition de J. ANDRÉ, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2008 [1968]).

²⁰ Les trois passages auxquels je fais allusion ici sont *Amours*, I, 15, 7-8 et 35-42 (en particulier 7-8 : *mihi fama perennis / quaeritur, in toto semper ut orbe canar*, « moi, c'est une gloire immortelle que je vise ; je veux que, dans le monde entier, tous les siècles me vantent » ; et 41-42 : *Ergo etiam cum me supermus adederit ignis, / uiuam, parsque mei multa superstes erit*, « donc, même quand le bûcher suprême m'aura consumé, je ne mourrai pas et une grande partie de moi-même survivra »), *Tristes*, IV, 10, 123-130 (en particulier 128-130 : *in toto plurimum orbe legor. / Si quid habent igitur uatum prasagia ueri, / protinus ut moriar, non ero, terra, tuus*, « je suis très lu dans tout l'univers. Si donc les pressentiments des poètes ont quelque chose de vrai, dussé-je mourir dès maintenant, ô Terre, tu ne m'auras pas tout entier. ») et *Métamorphoses*, XV, 871-879 (en particulier 875-879 : *parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar nomenque erit indelebile nostrum ; / quaque patet fomitis Romana potentia terris, / ore legar populi perque omnia saecula fama, / siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam*, « la plus noble partie de moi-même s'élancera, immortelle, au-dessus de la haute région des astres et mon nom sera impérissable ; aussi loin que la puissance romaine s'étend sur la terre domptée, les peuples me liront et, désormais fameux, pendant toute la durée des siècles, je vivrai »).

²¹ *Traité du Sublime*, XIV, 1-3.

²² *Ibid.*, XIII, 2 et XIV, 1.

²³ *Ibid.*, XIII, 4.

²⁴ *Ibid.*, XVII, 1-3.

²⁵ *Ibid.*, XXII, 1.

²⁶ *Métamorphoses*, III, 155-162 et en particulier 158-159 : *arte laboratum nulla ; simulauerat artem / ingenio natura suo* (« rien n'est une création de l'art ; mais le génie de la nature a imité l'art »).

²⁷ *Ibid.*, X, 247-252.

²⁸ *Art d'aimer*, II, 313-314 (édition d'H. BORNECQUE revue et corrigée par P. HEUZÉ [1994], Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 2010 [1924]).

²⁹ *Métamorphoses*, X, 280-294.

³⁰ *Ibid.*, 293.

-
- ³¹ *Traité du Sublime*, XV, 1, 9 et 11.
- ³² *Métamorphoses*, XII, 1-399.
- ³³ *Ibid.*, 128-134 et 380-381.
- ³⁴ *Traité du Sublime*, XVII, 1-3.
- ³⁵ J. PIGEAUD, introduction au *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 20 et (pour la dernière expression) 23.
- ³⁶ Cf. plus haut *Traité du Sublime*, X, 1-3.
- ³⁷ *Ibid.*, VIII, 4.
- ³⁸ J. PIGEAUD, introduction au *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 37.
- ³⁹ F. GOYET, introduction au *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 17.
- ⁴⁰ *Métamorphoses*, I, 1-4.
- ⁴¹ [...] τὰ ἄκρα αὐτῶν καὶ ὑπερτεταμένα δεινὴ καὶ ἐκλέξαι καὶ εἰς ἄλληλα συνδῆσαι (*Traité du Sublime*, X, 1).
- ⁴² *Ibid.*, I, 3-4 : « Car il a bien raison, celui qui a déclaré que nous avons quelque chose de semblable aux dieux, en nommant la bienfaisance et la vérité. Puisque aussi bien c'est à toi que s'adresse cet écrit, mon très cher ami, toi qui es un maître de la culture, je suis tout à fait délivré d'avoir à consacrer beaucoup de temps à établir en principe que le sublime est en quelque sorte le plus haut point, l'éminence du discours, et que les plus grands poètes et prosateurs n'ont jamais tenu le premier rang d'un autre lieu que de là ; et que c'est de là qu'ils ont jeté autour du Temps le filet de leur gloire. »
- ⁴³ « Empreinte » (*ibid.*, XIII, 4).
- ⁴⁴ *Ibid.*, VII, 2.
- ⁴⁵ *Métamorphoses*, XV, 871-879.
- ⁴⁶ *Traité du Sublime*, XIV, 1-3.
- ⁴⁷ Le mot est employé par J. PIGEAUD à propos du *Traité du Sublime* dans son introduction, *op. cit.*, p. 7.
- ⁴⁸ *Traité du Sublime*, XLIV, 8.
- ⁴⁹ J. PIGEAUD, introduction au *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 15.
- ⁵⁰ J'ai récemment proposé un état bibliographique aussi exhaustif que possible de la question dans « Présence d'Ovide dans l'*Œdipe* de Sénèque : formes et significations », *REL*, 91, 2015, à paraître. J'y ajoute ici l'article « Sénèque lecteur d'Ovide et le *Traité du Sublime* » de F. DELARUE, qui fait la jonction entre Ovide, l'auteur du *Traité* et Sénèque, certes dans une tout autre perspective que la mienne (cet article a été publié en 2006 dans la revue en ligne *Interférences - Ars scribendi* : <http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/IMG/pdf/Delarue.pdf>).
- ⁵¹ Introduction au *Traité du Sublime*, *op. cit.*, p. 9.
- ⁵² Je pense en particulier, dans cette lettre, à 1-3, 9-10 et 22.
- ⁵³ Il s'agit là, je le précise, d'une simple ouverture, destinée à enrichir la réflexion et dénuée de toute prétention à l'exhaustivité. Je remercie le comité éditorial de la revue *Euphrosyne*, par la voix de l'un des rapporteurs de cet article, de m'avoir rappelé l'importance, en ce qui concerne le sublime chez Sénèque, de la fin du *De tranquillitate animi*. Je le remercie également de m'avoir incitée à rappeler que la réflexion critique sur ce sujet est abondante et déjà ancienne : citons par exemple l'article d'A. MICHEL, « Rhétorique, tragédie, philosophie. Sénèque et le sublime », *GIF*, 21, 1969 p. 245-257, qui montre non seulement la présence, mais la puissance unificatrice du sublime dans l'œuvre de Sénèque ; les riches discussions entre G. MAZZOLI et A. SETAIOLI à partir de l'article du premier, « Seneca e il sublime », in T. KEMENY et E. COTTA RAMUSINO (éd.), *Dicibilità del sublime*, Udine, Campanotto, 1990, p. 89-97 (cf. notamment A. SETAIOLI « Due messe a punto senecane, 1 : La tradizione dei versi di Cleante a Zeus e al Fato ; 2 : Seneca e il sublime », *Prometheus*, 17, 1991, p. 137-154) ; ou encore, sur le théâtre de Sénèque, C. M. CALCANTE, « La retorica del sublime : il "Περὶ ὕψους" e il teatro di Seneca », *SCO*, 47 (3), 2001, p. 338-426.
- ⁵⁴ *Lettres à Lucilius*, CVIII, 2 (traduction d'H. NOBLOT revue par P. VEYNE, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1995).
- ⁵⁵ *Ibid.*, 7.
- ⁵⁶ *Ibid.*, 9.
- ⁵⁷ *Ibid.*, 10.
- ⁵⁸ *Ibid.*